

BERNHARD BLEIBINGER

La oralidad, la conservación de tradiciones y la batalla contra el SIDA:  
Observaciones y orientaciones en el Departamento de Música de la Universidad de Fort  
Hare, Sudáfrica.

*Oráfrica*, revista de oralidad africana, nº 4, abril de 2008, p. 29-48. ISSN: 1699-1788

Entregado: 15/11/2007. Aceptado: 10/01/2008

---

**LA ORALIDAD, LA CONSERVACIÓN DE TRADICIONES  
Y LA BATALLA CONTRA EL SIDA  
OBSERVACIONES Y ORIENTACIONES EN EL  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE  
FORT HARE, SUDÁFRICA<sup>1</sup>**

---

**BERNHARD BLEIBINGER**  
UNIVERSIDAD DE FORT HARE, SUDÁFRICA  
bleibei@hotmail.com

La Universidad de Fort Hare, conocida sobre todo por sus vinculaciones con Nelson Mandela y representantes de la *Black Leadership* como Oliver Tambo, era la única universidad, donde durante el *apartheid* los *black South Africans* podían realizar estudios –si bien sobre las bases del canon del mundo occidental. El año 1995 marcó una ruptura, cuando Dave Dargie –sacerdote y musicólogo- cambió dicho canon en su Departamento de Música y, centrándose en la música africana, lo convirtió en “el departamento más africano de todas las universidades de Sudáfrica”. Al principio, enseñar y conservar la música tradicional significaba por una parte *transmitir oralmente* las experiencias y

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer a mis colegas Dr. Josep Martí por la revisión lingüística de este artículo; a Mr. Jonathan Ncozana por el establecimiento de contactos y la participación en las investigaciones del IMOHP en Mkonjana, Melani y Amakhuze; a Mrs. Nomsa Ncozana por la traducción e interpretación del xhosa; a Derek Fivaz por sus comentarios con relación a la cultura de los xhosa y otras cuestiones lingüísticas; a Norma Van Niekerk por su apoyo; y a mi querida mujer Claudia, por acompañarme durante las investigaciones, por su extraordinario trabajo en el sector técnico del IMOHP y por disfrutar conmigo del Umqombothi. Una parte de este artículo se basa en los resultados de las investigaciones realizadas dentro del *Indigenous Music and Oral History Project* (IMOHP).

conocimientos de sus investigaciones y trabajos de campo realizados en el Cabo del Este y en Botswana en los años 1970 y 1980, y por la otra – cantando- *revitalizar la memoria* sobre el patrimonio cultural de los xhosa que sus estudiantes habían recibido durante su niñez por parte de sus familiares. En la universidad no existía una biblioteca con literatura sobre música africana, y la única solución consistió en desarrollar una especie de etnomusicología aplicada.

Hoy en día, a pesar de que los estudiantes ya disponen de grabaciones con descripciones (realizadas por Dave Dargie) y acceso a internet, dicha *transmisión o revitalización oral* todavía forma la base de los cursos, y se desarrolla con técnicas modernas y con los actuales temas de relevancia social, cuando, por ejemplo, en conciertos fuera de la universidad, el coro y la orquesta neoafricana del departamento, la *Indigenous Orchestra*, comunican a una audiencia de todas las clases sociales informaciones sobre el SIDA o el rol de las mujeres en sociedades africanas.

En este artículo explicaré el papel de la música tradicional en el Departamento de Música de la Universidad de Fort Hare, empezando con el trasfondo histórico de esta institución y los cambios que tuvieron lugar con Dave Dargie. Seguiré centrándome en el trabajo del Departamento en la actualidad analizando asimismo el apoyo y la influencia que recibe de proyectos estatales como el IMOHP (*Indigenous Music and Oral History Project*). El esquema del presente artículo es el siguiente:

1. La Universidad de Fort Hare: breve introducción al trasfondo histórico.
2. El desarrollo del Departamento de Música después del fin del *apartheid* y durante el trabajo de Dave Dargie.
3. La situación después de Dave Dargie hasta julio de 2007.
4. Nuevas orientaciones.

## **1. LA UNIVERSIDAD DE FORT HARE: BREVE INTRODUCCIÓN AL TRASFONDO HISTÓRICO:**

La Universidad de Fort Hare se encuentra a 120 Km. en el oeste de Londres del Este, en el Cabo del Este de Sudáfrica, y debe su nombre a la existencia de una fortaleza que hasta hoy en día forma el centro del campus en Alice. Dicha fortaleza recibió su nombre de un general británico llamado Hare. En el siglo XIX toda la región fue campo de innumerables batallas entre británicos y xhosas, y por eso son numerosos

los pueblos y ciudades que tienen nombres de castillos, generales o apellidos de personas relevantes del ámbito británico<sup>2</sup>.

Las raíces de la Universidad de Fort Hare se hallan en el *South African Native College* de Alice, una escuela fundada en el año 1916 en la que también se admitía a los *blacks*. El curriculum era de elevado nivel, si bien de carácter marcadamente eurocéntrico. Reestructuraciones y rupturas importantes se dieron en los años 1959 y 1960, cuando, a instigación del *National Party*, Fort Hare se convirtió en un *Ethnic College* para *xhosa speakers* para constituirse en universidad en 1972. Desde 1980 y en el contexto de la política *bantustán*, Fort Hare fue la universidad de la Ciskei, de un microestado dictatorial que contaba con el apoyo del gobierno sudafricano.<sup>3</sup>

La fama de Fort Hare en este tiempo no fue del todo positiva, ya que se la conocía como un *bush college*. Tampoco el nuevo gobierno, al principio de la nueva democracia en 1994, fue capaz de cambiar esta negativa reputación y a fines de los años 1990 casi fue necesario cerrar la universidad por razones económicas.

En el año 2000 empezó una nueva era con el nuevo vicerrector Derrick Swartz. Durante la época Swartz no sólo mejoró la situación económica, sino que la universidad alcanzó también un nivel más académico y recibió dos otros campus, el East London y Bisho, que antes pertenecieron a la universidad de Rhodes<sup>4</sup>. La academización, en el sentido de una elevación del nivel de estudios, es hasta ahora un punto central del plan estratégico de la universidad. Entre los estudiantes del periodo comprendido entre 1916 y el fin del *apartheid* destacan conocidos representantes del *Black Leadership* como Nelson Mandela, Oliver Tambo y Desmond Tutu, pero también el mismo presidente de Zimbabwe, Robert Mugabe. Son obvias las razones por las que estas

---

<sup>2</sup> Las *guerras de frontera* se explican de una manera muy detallada en MOSTERT, Noel (1992), *Frontiers. The Epic of South Africa's Creation and the Tragedy of the Xhosa People*, Londres, Pimlico. En Fort Hare, como apunta Mostert (p. 1089-1093), tuvo lugar la batalla decisiva de la guerra de frontera de 1851.

<sup>3</sup> "Fort Hare: Past and Present" (2007), en *General Prospectus*, University of Fort Hare, p. 29-31.

<sup>4</sup> La labor de Derrick Swartz como vicerrector concluyó el 13 de diciembre de 2007, siendo sustituido por el Dr. Mvuyo Tom.

figuras eligieron la universidad de Fort Hare para sus estudios. Sin embargo, quiero citar aquí a Dave Dargie:

For many years the only university in southern Africa at which Black people were allowed to study was the University of Fort Hare, in the town of Alice, in the Eastern Cape Province of South Africa.

Many African leaders studied at Fort Hare. Later, in order to keep Blacks out of the Whites-only universities, the apartheid government set up several universities in Black “Homelands”, like Fort Hare.<sup>5</sup>

El porcentaje de los estudiantes negros en el campus de Alice fue y sigue siendo hoy día el 99%. Actualmente se hallan incluidos en este porcentaje todos los grupos étnicos del país. Y en el pasado, a diferencia de ahora, la mayoría de los docentes eran blancos.

## **2. EL DESARROLLO EN EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DESPUÉS DEL FIN DEL *APARTHEID* Y DURANTE EL PERIODO DAVE DARGIE:**

La música tuvo un papel central poco antes y durante la época de transición del *apartheid* hacia la democracia. Según Lara Allan, la música urbana de la década de los cincuenta hacía las funciones de una revista política para los analfabetos; y al final, en los años 1990, la industria musical, aceptando y difundiendo el mestizaje musical, funcionó en sentido contrario al de la política estatal, que intentó configurar la vida en Sudáfrica mediante identidades étnicas y de índole tradicional<sup>6</sup>. Tal como narra Ingrid Bianca Byerly<sup>7</sup>, la música fue un foro para el discurso político a finales del *apartheid* y estableció un nexo entre los pueblos rurales (*rural villages*) y el pueblo global (*global village*) a través precisamente del pueblo urbano (*urban village*). Si bien la mayoría de sus ejemplos se refiere a la música urbana y a la de los zulú, creo que la cita siguiente sobre la música y el tiempo se puede aplicar a la música en general al final y después del *apartheid*.

---

<sup>5</sup> DARGIE, Dave (2002), *Meet the Music Students at the University of Fort Hare in South Africa*. Se trata de un flyer.

<sup>6</sup> ALLAN, Lara (2003), “Commerce, Politics, and Musical Hybridity: Vocalizing Urban Black South African Identity during the 1950s”, en *Ethnomusicology*, vol. 47/2, p. 228-249.

<sup>7</sup> BYERLY, Ingrid Bianca (1998), “Mirror, Mediator, and Prophet: The Music Indaba of Late-Apartheid South Africa”, en *Ethnomusicology*, vol. 42/1, p. 1-44.

Music also manages, like few other discourses, to contain various phases of time in the moment of its execution. It can borrow from the past to actualize the present, while predicting the future, and it can utilize the past to reveal the present while creating a future. It can mirror while mediating, and mediate while prophetizing. Music is the ultimate expression of self, the ultimate communicator, and the ultimate harbinger of things to come – both for those who create music and those who are the inspiration and audience for musical creations.<sup>8</sup>

Hasta un cierto punto, este rasgo característico también se refleja en el Departamento de Música de Fort Hare, ya que este departamento poco a poco se fue abriendo a diversas músicas, y después del *apartheid* se produjo un cambio radical al tomar como base una música excluida en el pasado (la música indígena) y que ahora constituye un punto de partida hacia el futuro.

El canon, en el Departamento de Música de la universidad de Fort Hare de los años 1970 y 1980, se enfocaba hacia la música occidental. Todo giraba en torno a la música sacra y los grandes maestros de la música europea como Beethoven y Wagner. Los libros sobre música occidental formaban en aquella época la espina dorsal musicológica de la sección musical de la biblioteca de la universidad, una característica que sigue siendo válida para la actualidad. Otra supervivencia de aquellas décadas son los instrumentos de tecla y de viento del departamento. Muchos de éstos estuvieron mucho tiempo descuidados, y en consecuencia algunos acabaron por perderse en la década de después del *apartheid*. En la actualidad se intenta recuperarlos, ya que se ha puesto claramente de manifiesto que el interés por la música occidental se acrecienta, tal como lo prueban las diferentes producciones de óperas de Mozart que tuvieron lugar en el país en 2007<sup>9</sup>. A partir de la segunda mitad de los años ochenta se puede observar un acercamiento hacia el Jazz y la música

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>9</sup> En las grandes ciudades hubo al menos tres producciones de la *Flauta Mágica* de Mozart en el año 2007. En relación con Cabo del Este se tiene que mencionar la producción de la Eastern Cape Opera Company, dirigida por Gwyneth Lloyd, que trabaja con jóvenes y les da la oportunidad de iniciar una carrera musical ofreciéndoles la posibilidad de estudiar en la universidad de Rhodes o de Fort Hare. En la producción mozartiana de Gwyneth Lloyd, los sacerdotes eran miembros de una *gang*, la reina de la noche era la dueña de un burdel y sus tres damas eran camareras. Las arias se ejecutaron en alemán y los diálogos en inglés. Una parte de los cantantes aprendió las arias por medio de grabaciones. El grupo consta de blancos y negros de todas las clases sociales.

africana. Pero Dave Dargie fue quien inició una nueva orientación en el año 1995, cuando fue nombrado jefe del departamento:

When I started at Fort Hare in 1995, African music was almost totally neglected in the university syllabi. It took some years to change that, but now our new music syllabi have been called 'the most Africa-orientated in any South African university'.<sup>10</sup>

La decisión de Dave Dargie se comprende muy claramente teniendo en cuenta las dos motivaciones específicas que marcaron su vida: la política y la profesional. Tenemos que tomar en consideración la situación política en la que se encontraba Dave Dargie entre la década de los sesenta y la de los ochenta –la masacre de Sharpeville, el encarcelamiento de Nelson Mandela, el asesinato de Steven Biko, la situación de los *blacks* en los *homelands*. En este tiempo, Dave Dargie formó parte del ANC (*African National Congress*) y marchaba junto con la gente en las manifestaciones:

During these turbulent times, white priests and ministers occasionally would march among the people during funerals. The police forbade the assembly of blacks under most circumstances and sometimes used public funeral processions as an opportunity to open fire on the mourners. Dargie participated in these processions. While their presence tended to mitigate against police violence in these processions, there were no guarantees. Dargie recalled that a young man, Bigboy Mginywa, was shot and killed directly in front of him at one funeral.<sup>11</sup>

La orientación de Dargie hacia la cultura xhosa fue en este contexto una manera de luchar contra la injusticia durante el *apartheid*, un modo de reparación, un acto de justicia social y de liberación; para muchos sudafricanos existe una relación entre cantar y la consecución de las libertades.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> DARGIE, Dave (2002), *Meet the Music Students at the University of Fort Hare in South Africa*, ob. cit.

<sup>11</sup> HAWN, Michael (2003), *Gather into One. Praying and Singing Globally*, Michigan/Cambridge, William B. Eardmans Publishing Company, p. 111. Según una información de Anton Van der Merve, Starways Pottery Hogsback, *Father* Dargie no sólo participaba en las manifestaciones, sino que también marchaba entre los manifestantes y la policía, cuando los agentes empezaban a disparar contra los manifestantes.

<sup>12</sup> HAWN, Michael, ob. cit., p. 107.

Además de la política, la otra gran motivación de Dargie fue la profesional. Fritz Lobinger y Oswald Hirmer, dos de sus colegas en el *Lumko Missiological Institut*, constituyeron su punto de partida. Lobinger y Hirmer llegaron a Sudáfrica en los años 1950 y poco después empezaron a ofrecer su apoyo para elaborar arreglos de música indígena o *tradicional* en el espíritu del Vaticano II. También establecieron el contacto entre Dargie y Tyamzashe, un compositor xhosa que ya había escrito una misa al estilo xhosa.<sup>13</sup>

Entre 1977 y 1989 Dave Dargie realizó él mismo investigaciones musicológicas en el Lumko District; y, en el contexto del Vaticano II, fue responsable de la elaboración de la música africana para la misa. En este tiempo no sólo analizó música xhosa, sino que también se convirtió él mismo en un músico xhosa. En un cierto sentido, leyendo a Hawn se podría creer que en un determinado momento Dave Dargie terminó con los prejuicios de los 150 años de la época colonial:

[...] Dargie overcame over 150 years of colonial prejudice against the culture and music of the Xhosa. He not only learned about Xhosa music but also performed it, nourished Xhosa traditional musicians, and encouraged the promotion of Xhosa music as a valuable cultural asset. This is but one of the ways he has engaged in cultural liberation – participating in the song of the oppressed culture.<sup>14</sup>

Otro aspecto que se tiene que mencionar en este contexto es el contacto entre Dave Dargie y Andrew Tracey, el hijo del fundador de la *International Library of African Music*, Hugh Tracey. Andrew Tracey fue el introductor de una notación basada en el pulso, que le parecía más apropiada para la música africana que la notación occidental, ya que la música de los xhosa se transmite oralmente<sup>15</sup>. Desde el punto de vista musical, lo importante es la estructura y los acentos rítmicos pero no tanto las variantes, ya que constantemente surgen nuevas variantes en cada ejecución musical. La notación basada en el pulso no está tan relacionada con los conceptos occidentales, tales como el compás, y muestra a un nivel elevado lo esencial de una música que nunca antes había sido transmitida de forma escrita. En otras palabras: esta notación fija para el análisis lo que en los contextos de la vida cotidiana solo se transmite oralmente. Precisamente este tipo de notación constituye tanto

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 116-117.

la base de la tesis doctoral de Dave Dargie, *Techniques of Xhosa Music: A Study Based on the Music of the Lumko District* –publicada después en forma reducida con el título de *Xhosa Music*– como la de los materiales que él mismo elaboró para sus estudiantes y para gente interesada en la música de los xhosa, como *Make and play your own Musical Bow*<sup>16</sup>.

El hecho de la orientación total hacia la música indígena cuando, en el año 1995, Dave Dargie fue nombrado profesor y jefe del Departamento de Música en la universidad de Fort Hare, fue una consecuencia de las motivaciones a las que he hecho alusión en líneas anteriores de este texto. Sin embargo con dicha orientación fue necesario un programa de estudios distinto que hasta hoy día –también establecido por Dave Dargie– consta de dos módulos: MUC (música de coro) y MUS (música teórica y práctica); ambos módulos reúnen componentes teóricos y prácticos. La música occidental no ha sido totalmente excluida, pero no se puede negar que su papel es menos importante.<sup>17</sup>

Dave Dargie tuvo que elaborar él mismo sus materiales para los cursos porque no había muchas publicaciones sobre música xhosa. Pero ya que la participación activa y la acción social tiene un papel importantísimo en la transmisión de informaciones en la cultura de los xhosa, Dargie empieza habitualmente las clases de *teoría práctica* conectando teoría con práctica mediante la cuestión que plantea a sus estudiantes: “¿Conocéis esta canción?” Entonces, tocando su *uhadi*<sup>18</sup> y cantando canciones que le enseñaron unos viejos de la Transkei,<sup>19</sup> conduce a sus estudiantes hacia las historias de sus propios pueblos. Los estudiantes participan cantando y también bailando, siguiendo la estructura musical que se basa en el juego que el solista o líder realiza con el coro<sup>20</sup>. Los dos

---

<sup>16</sup> DARGIE, Dave (1986), *Techniques of Xhosa Music: A Study Based on the Music of the Lumko District*, Ph.D. thesis, Rhodes University, Grahamstown; DARGIE, Dave (1988), *Xhosa Music. Its techniques and instruments, with a collection of songs*, Cape Town & Johannesburg, David Philip; DARGIE, Dave (1995), *Make And Play Your Own Musical Bow. A first guide to making and playing the UMQANGI mouth bow and the UHADI calabash bow of the Xhosa of South Africa, the people of Nelson Mandela*, Hogsback and Munich.

<sup>17</sup> *Prospectus. Faculty of Social Science & Humanities*, University of Fort Hare, 2007, p. 67-73.

<sup>18</sup> El *uhadi* es un arco musical muy típico en el Cabo del Este, con una calabaza como caja de resonancia.

<sup>19</sup> En todas sus publicaciones se refiere especialmente a Nofinishi Dywili.

<sup>20</sup> Este principio también se explica en *Xhosa Music*, ob. cit. p. 9-10.



—sean el solista y el coro o bien Dargie y sus estudiantes— forman un ciclo que se va repitiendo. En otras palabras, Dave Dargie aplica la estructura de la música indígena a la enseñanza. De esta manera tradicional se transmiten en un contexto moderno, es decir en una universidad, conocimientos históricos y técnicas musicales de forma oral que normalmente en la vida rural ya forman una unidad. Las únicas diferencias respecto a la enseñanza entre los pueblos y la universidad son el contexto y que el profesor hace analíticamente conscientes a sus estudiantes de este conocimiento tradicional. Otro efecto que tiene esta metodología es que los viejos de los pueblos ya no sólo aparecen como narradores de cuentos ante los ojos de los estudiantes. Éstos los empiezan a percibir de manera diferente, viéndolos como portadores de conocimientos. El rol del profesor es simplemente el de un mediador. Este tipo de enseñanza es también un resultado del trabajo de Dargie en Lumko, donde descubrió que allí la gente percibe y comprende la música de otra manera que los occidentales, es decir en forma gestáltica. Según la definición de Dargie – y él se remite al Oxford Dictionary – una *Gestalt* es la percepción de un total organizado que es más que la suma de sus partes; es decir, una melodía es algo diferente a las meras notas separadas de las que consta<sup>21</sup>.

Dargie llegó a la idea de la *Gestalt* cuando intentó introducir la marimba, que originalmente es un instrumento extranjero, a la música del Lumko District, en el Cabo del Este. Instruyendo a sus músicos, le costó ocho meses hasta que pudo formar un grupo capaz de tocar los instrumentos y ejecutar la música adecuadamente. Preguntado, después de la primera ejecución de una misa tradicional con marimbas, si podría enseñar a músicos en otras parroquias, envió a su grupo a Machay's Nek para dar instrucciones, y en dos fines de semana se formaron conjuntos

---

<sup>21</sup> *Xhosa Music*, p. 62-63. Lo que no dice es que la idea de la *Gestalt* es un modelo del psicólogo Max Wertheimer que pertenecía al círculo de Erich Moritz von Hornbostel, uno de los padres de la etnomusicología. Wertheimer también publicó un artículo etnomusicológico sobre la música de los *veda*, en el que describe una música hasta entonces conocida como *sonido de los salvajes* de una manera neutral y correcta. Es decir que con la *Gestalt*, Dave Dargie aludió a una idea que desde el principio ya estaba relacionada con la disciplina de la etnomusicología. Véase: WERTHEIMER, Max (1909-1910), "Musik der Wedda", en *SIM*, 11, p. 300-309; WERTHEIMER, Max (1991), *Zur Gestaltpsychologie Menschlicher Werte. Aufsätze 1934-1940*, Opladen, Hans-Jürgen Walter. Referente a Wertheimer véase también: BLEIBINGER, Bernhard (2005), *Marius Schneider und der Symbolisme*, Munich, Pondycherry, p. 188-191.

capaces de ejecutar la misma música con los mismos instrumentos. Los nuevos conjuntos habían aprendido la música en forma gestáltica:

Marimbas are unknown traditionally among the Nguni of South Africa, (the fact that marimbas were totally strange enabled them to escape much of the Xhosa main-line church prejudice against drums and traditional instruments) so it took me some eight months to train the first team of youngsters to accompany a whole sung Mass. When the nearby mission at Mackay's Nek bought a set of marimbas, I recommended the priest to get our boys to teach players for him. I had used teaching based on abstractions: "The chords are C-E-G etc."; "hold the stick like this", and so on. I suspected that traditional methods would work much better, the idea being to let the new performers experience the music as a *whole*, to use traditionally highly-developed sense of perception to absorb the skills *directly* without the intermediary of "teaching". At the end of a week-end, six players had made a start at Mackay's Nek (taught only by our boys, all of Ngqoko, in my absence). A few weeks later our boys were again "borrowed" for a week-end, and that was the end of the teaching. Some months later the mission at Qoqodala to the north of Mackay's Nek bought marimbas, and the Mackay's Nek group taught the Qoqodala players. [...]

All this seems to prove two points – (a) that *Gestalt* learning/teaching is truly in Africa; and (b) that African traditional conceptualisation is not abstract but *concrete*. One may take a further step and say it is *concrete* in a *human* way: the focus is on what is human and what is done by humans.<sup>22</sup>

Sirviéndose de resultados de sus investigaciones, Dave Dargie siempre recurría a la etnomusicología aplicada; pero de acuerdo con las ya mencionadas motivaciones de Dargie, se trataba de una etnomusicología necesariamente aplicada y fuera de la discusión académica. Sin embargo, a este respecto, quiero añadir dos puntos que menciona Klaus Wachsmann en su artículo *Applying Ethnomusciological Methods to Western Art Music* (1982) que se pueden aplicar a la manera de enseñar de Dave Dargie: El primer punto afirma que *la acción es una forma del conocer*<sup>23</sup> o, como dice Wachsmann, *Esta practica es una forma del*

---

<sup>22</sup> *Xhosa Music*, ob. cit., p. 63. Tal como he podido ver en el Departamento de Música, Dave Dargie utiliza la misma práctica en clase.

<sup>23</sup> "Action is a form of knowing": Ernest Gellner citado en WACHSMANN, Klaus (1981), "Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music", en *The World of Music*, vol. XXIII/2, p. 82.

conocer. Este conocimiento es la música misma.<sup>24</sup> Enseñar, según la práctica de Dave Dargie, es decir la aplicación de estructuras de la tradición oral,<sup>25</sup> es acción y la música misma es conocimiento y un medio para la transmisión de informaciones al mismo tiempo. El segundo punto lo constituyen tres principios referentes al estudio de la música en la cultura mencionados por Norma McLeod y citados por Wachsmann:

First, whatever a particular society calls music is very high ordered. Second, wherever, else it may appear, music is always connected with rituals. And third, music is always context-sensitive.<sup>26</sup>



Indigenous Orchestra grabando un CD (2007), con Dave Dargie en primer plano  
(foto: Claudia Bleibinger)

---

<sup>24</sup> “This practice is a form of knowing. This knowledge is the music itself”: WACHSMANN, Klaus, ob. cit., p. 85.

<sup>25</sup> El termino *oral* o *tradición oral* es un poco problemático porque – como apuntó Ruth Finnegan – se puede percibir como contrapunto a *cultura escrita* y *no-verbal*. Pero la tradición no escrita puede incluir mucho más (también imágenes, monumentos físicos etc.), mientras que lo verbal se reduce a lo hablado. Véase: FINNEGAN, Ruth (2001), *Oral traditions and the verbal arts. A guide to research practices*, Londres y Nueva York, Routledge, p. 6. Sin embargo - según mi experiencia - en general se puede aplicar la siguiente definición de Ruth Finnegan de *oral* a la tradición oral en el Departamento de Música de Fort Hare o en el Cabo del Este: *The addition of ‘oral’ often implies that the tradition in question is in some way 1) verbal or 2) non-written (not necessarily the same thing), sometimes also or alternatively 3) belonging to the ‘people’ or the ‘folk’, usually with the connotation of non-educated, non élite, and/or 4) fundamental and valued, often supposedly transmitted over generations, perhaps by the community of ‘folk’ rather than conscious individual action*: Ob. cit., p. 7.

<sup>26</sup> WACHSMANN, Klaus, ob. cit., p. 82.

Los ejemplos utilizados por Dave Dargie a veces proceden de rituales y la manera de enseñar parece ritualizada. Además, en el Departamento de Música se creó un contexto adecuado para la música africana, ya que desde 1995 el trabajo y la investigación se enfocaron hacia ella, y la enseñanza siguió estructuras de la cultura del Cabo del Este. Después del *apartheid* la música indígena recibió una nueva reputación por el gobierno y por instituciones culturales estatales y hasta ahora es verdaderamente *high ordered*, como se puede ver en el siguiente párrafo.

### 3. LA SITUACIÓN DESPUÉS DE DAVE DARGIE HASTA JULIO DE 2007:

Al llegar a su fin el cargo de Dave Dargie como jefe del departamento, se pudo contar con el apoyo del estado a través del *Indigenous Music and Oral History Project* (IMOHP), un proyecto que se inició en Fort Hare en el año 2003 dirigido originariamente por Alvin Petersen. De acuerdo con la orientación política de después del *apartheid*, los objetivos de este proyecto radican en el descubrimiento, descripción, conservación y promoción de la música indígena. En el proyecto participan musicólogos e historiadores de las universidades de Kwa Zulu Natal, Venda y Fort Hare, quienes a partir de sus descubrimientos elaboran materiales pedagógicos que se distribuyen por las escuelas. Además organizan *workshops* – a veces en el sentido de *Community Outreach Projects*, iniciativas en las que los investigadores se desplazan por los pueblos para transmitir sus conocimientos y enseñar a la gente.<sup>27</sup> *Outreach* en este contexto significa realmente una mezcla de los términos *inreach* y *outreach*, si consideramos la definición de Daniel Sheehy:

The implication of ‘feedback’ is that cultural expression is aimed back in the direction from which it came, the original group. This leads very directly into the distinction between ‘inreach’ activities versus ‘outreach’ activities – those aimed at feedback to the source community

---

<sup>27</sup> Referente a la fundación, véase: Carta de Derrick Swartz al Minister Ben Ngubane, de 30 de octubre de 2003. Archivo del IMOHP, *Correspondence IN*, Music Department, University of Fort Hare. Referente a los objetivos véase: “A Summary of the Indigenous and Oral History Programm”, en *Memorandum of Agreement between the National Department of Arts and Culture and the University of Fort Hare, Implementation Plan*, Collection of Indigenous Music; y *Setting an agenda for the preservation, promotion, dissemination and protection of indigenous music and oral history in the Eastern Cape Province (by Alvin Petersen)*, Archivo del IMOHP, *Founding Documents*, Music Department, University of Fort Hare.

of the cultural form, and those aimed at a broad, usually external, audience, respectively.<sup>28</sup>

*Outreach* en el IMOHP se dirige hacia los pueblos, de los cuales a veces proceden informaciones sobre la música indígena, pero también se dirige hacia la audiencia externa que recibe informaciones sobre esta música pero *de facto* pertenece a la misma cultura o a la misma tribu. Por eso no siempre se trata realmente de una audiencia externa.

Alvin Petersen y Geraldine Pennels siguieron la línea de su predecesor Dave Dargie. Sin embargo, con Alvin Petersen se inició otra innovación dentro del IMOHP. La novedad consistió en una orquesta indígena dirigida por Tandile Mandela, la nieta del ex-presidente Nelson Mandela. Tandile Mandela fue responsable de la aplicación práctica y de la difusión de los resultados de las salidas del IMOHP en el Cabo del Este. Su orquesta cuenta aproximadamente con 20 miembros, el 50% de los cuales pertenecen a diferentes departamentos de la universidad. Junto con los instrumentos tradicionales del Cabo del Este, tal como *uhadi*, *umrhubhe*<sup>29</sup> e *ikatari*<sup>30</sup>, se tocan también instrumentos que no pertenecen directamente a la región, como marimbas, cuernos de kudus y tambores (inclusive tipos que proceden del África occidental y oriental). Un cierto porcentaje del repertorio fue compuesto por Tandile Mandela y muestra influencias del Jazz y del Hip-Hop. Asimismo, el equipo cuenta con materiales no tradicionales, como amplificadores, que a veces se utilizan durante los conciertos. En sus canciones, la *Indigenous Orchestra* utiliza letras tradicionales; pero también hacen alusión a problemas sociales de la actualidad, tales como la discriminación de la mujeres y el SIDA. Así, por ejemplo, la canción *Ingculaza* fue escrita por iniciativa del abuelo de Tandile, Nelson Mandela, e invita a hablar sobre el tema del SIDA. El trasfondo de la canción fue la muerte de un tío de Tandile que murió de esta dolencia. El SIDA es hasta ahora un tema sobre el que los africanos negros no suelen hablar mucho y los seropositivos tienen que temer una cierta estigmatización. Pensando que la gente podría relacionar la *Indigenous Orchestra* con el tema del SIDA, Tandile esperó más de un año para el estreno, que finalmente tuvo lugar en Ciudad del Cabo en

---

<sup>28</sup> SHEEHY, Daniel (1992), "A Few Notions about Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology", en *Ethnomusicology*, vol. 36/3, Special Issue: Music and the Public Interest, p. 333.

<sup>29</sup> Arco musical sin caja de resonancia.

<sup>30</sup> La *ikatari* consta de un arco y un amplificador hecho de una caja para 5 litros de aceite. Se toca con un arco.

2006. Y a él acudieron solamente blancos que entraron en contacto con Tandile para conocer más sobre la historia y el trasfondo de la canción.<sup>31</sup>



Día mundial del Sida en Amakhuze 2007 (foto: Claudia Bleibinger)

#### 4. NUEVAS ORIENTACIONES:

Ahora como antes, la conservación y divulgación de la música africana forman el foco central del Departamento de Música, si bien –como el caso de Tandile Mandela muestra– aparecen nuevas tareas y orientaciones, por ejemplo hacia el tema del SIDA. Gregory Barz menciona un porcentaje estimativo de seropositivos en Sudáfrica en el año 2001 de un 20,1 % de la población<sup>32</sup>. Según médicos locales, el porcentaje en la región de Alice en el año 2006 se acerca estadísticamente al 30 % y en grupos de jóvenes al 50 %<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Recibí estas informaciones sobre *Inculaza* durante una conversación con Tandile Mandela, el día 20 de Septiembre de 2007.

<sup>32</sup> BARZ, Gregory (2006), *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda*, Nueva York – Londres, Routledge, p. 11.

<sup>33</sup> Recibí la información de la Dr. Norma Van Niekerk, que trata seropositivos en Hogsback y Alice, incluyendo pacientes de la Universidad de Fort Hare. El porcentaje estadístico del Cabo del Este de 2007 es un poco menor, concretamente el 29%.

Los problemas actuales, tal como ha dado por resultado una investigación realizada por el IMOHP, a principios de septiembre en el pueblo de Mkonjana (cerca de Bolotwa, en la anterior Transkei), conducen a estrategias locales muy activas. En el caso de Mkonjana, la estrategia central consistió en el establecimiento de un grupo local de música tradicional, el *Nzenzeleni Performance Group*, que tiene el objetivo de informar a los jóvenes sobre sus raíces y normas culturales, sobre el rol y valor de la mujer, sobre el SIDA y los peligros del abuso de drogas. Todos los miembros de dicho grupo son mujeres mayores, y la transmisión de informaciones se realiza por medio de la música y la danza tradicional<sup>34</sup>. La canción sobre SIDA titulada *Ugawulayo*, que el grupo ejecuta siempre que tiene conciertos en público, trata de una chica que tiene niños sin estar casada. En la canción otras mujeres le preguntan: “¿Por qué no quieres casarte?”, explicándole que “la nación se muere por el SIDA”. Al final de la canción se advierte a la chica que no moleste el matrimonio de otra personas.<sup>35</sup>

Enfocar problemas en contextos tradicionales, por ejemplo durante la costumbre ritualizada de la preparación y posterior consumo de la cerveza tradicional, el *Umqombothi*, es una ocasión para solucionar conflictos de forma culturalmente contextualizada. Una vez, durante un descanso entre dos sesiones de grabación realizadas por el IMOHP, los miembros del *Nzenzeleni Performance Group* se fueron a una casita para beber umqombothi y seguidamente empezaron a cantar de nuevo. Preguntados por lo que cantaban, explicaron que se trataba de una canción sobre una chica llamada *Nontente* que *roba* los maridos de otras mujeres. El contenido de la canción fue traducido e interpretado por nuestra traductora, Nomsa Ncozana,<sup>36</sup> de la manera siguiente:

SOLISTA (mujer que llora por su marido):

*Nontente ziphi intsimbi zam?*

Nontente, ¿dónde están mis abalorios?<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> La primera investigación tuvo lugar en septiembre de 2007.

<sup>35</sup> Texto traducido y explicado por Nomsa Ncozana, Alice.

<sup>36</sup> Nomsa Ncozana es de Mkonjana, habla el dialecto del pueblo y estudió música con el profesor Dave Dargie en el Departamento de Música de la Universidad de Fort Hare.

<sup>37</sup> Los abalorios son elaborados por las mujeres para sus amantes en el tiempo en que hay que esperar, es decir antes del matrimonio.

CORO (otras mujeres):

*Uyiyekeleni na le nkazana ungayibethi nje?*

¿Por qué no pegas a esta mujer que te está robando el marido?

RESPUESTA (de Nontente ,a quien se acusa de “ukuzana”):

*Andizanga kuwe apha ndize etywaleni.*

Yo no vengo a verte. Vengo a beber cerveza.<sup>38</sup>

En el momento de beber umqombothi, no sólo se abre un espacio temporal de paz social, sino que junto con las canciones se pone de manifiesto un rasgo característico de la cultura xhosa. Todo, ya sea la amistad, las oraciones, los contratos, los conflictos o problemas, se refleja, se hace o afirma mediante la música, tal como me explicaron los miembros del *Nzenzeleni Performance Group*<sup>39</sup>. La música constituye un foro, un espacio para discusiones sobre problemas de la vida cotidiana.<sup>40</sup> Y así también se incluyen canciones sobre el SIDA en el repertorio, como muestra el ejemplo siguiente, *Ugawulayo*, traducido e interpretado por Nomsa Ncozana.

TEXTO:

*Mjukuca wenfombi uhlaleleni ungendi nje? Saphelisizwe ngugawulayo.*

EXPLICACIÓN DE NOMSA SOBRE LA PRIMERA PARTE DE LA CANCIÓN:

*Mjukuca* significa una mujer *intombi*, que tiene hijos fuera del matrimonio.

*Uhlaleleni ungendinje* – ¿Por qué no te casas?

*Saphelisizwe ngugawulayo* – La nación está siendo exterminada por el SIDA!

SOBRE LA SEGUNDA PARTE DE LA CANCIÓN:

Canturreando sin un texto específico

SOBRE LA TERCERA PARTE DE LA CANCIÓN:

*Nongabe yo ndonakalelwe.*

---

<sup>38</sup> Notas de trabajo de campo, 01/09/2007. Agradezco a Derek Fivaz la revisión de las traducciones e interpretaciones del xhosa.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Lo observé durante la mencionada investigación en Mkonjana. Referente al *Nzenzeleni Performance Group* y a Dave Dargie también se podría decir lo que Diane Thramm explica respecto a los shona: que la música se percibe como un proceso dinámico que tiene un poder comunicativo. Véase: THRAMM Diane (2002), “Therapeutic Efficacy of Music-Making: Neglected Aspect of Human Experience Integral to Performance Process”, en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. XXXIV, p. 133.



Nongabe – es el nombre de una chica soltera.

Ndonakalelwe – Ella molesta los matrimonios de otras personas.

Si bien *Ugawulayo* también forma parte del entretenimiento en actos oficiales, como constataron los cantantes, se interpreta en el sentido de una oración que trata una situación problemática o conflictiva. La canción pretende influir el futuro. El SIDA, las drogas y la criminalidad entre los jóvenes fue lo que motivó la fundación del *Nzenzeleni Performance Group*, que por medio de la música tradicional quiere evocar memorias de la mejor vida anterior y en consecuencia intenta influir en la manera de vivir de los menores: por ejemplo quieren evitar que éstos tengan relaciones sexuales en época temprana o de manera promiscua, o que consuman drogas<sup>41</sup>. Las mismas razones fueron indicadas por Fundiswa Florence Feni y Nqabisile Foslara<sup>42</sup> referente a la creación del *Melani Conformation Choir* en Melani, Nkonkobe District. Fundiswa añadió que quería tener ocupados a los jóvenes para que no abusaran de las drogas. El *Melani Conformation Choir* recibe apoyo de la empresa Schenk, siguiendo la idea de John Schenk de que la educación es imprescindible para mejorar la vida de las futuras generaciones<sup>43</sup>. Una parte integral de esta educación y un punto de partida, como se puede ver en las ejecuciones musicales del coro, son canciones tradicionales, en otras palabras: la tradición oral.

---

<sup>41</sup> Notas del trabajo de campo, *ibidem*.

<sup>42</sup> Los dos fundaron y dirigen el *Melani Conformation Choir*.

<sup>43</sup> Notas del trabajo de campo, 08.11.2007. El *Melani Conformation Choir* fue fundado el 5 de abril de 2007 y desde el principio recibió apoyo de la familia Schenk, que también construyó una sala para el pueblo para la educación y actos oficiales. Durante la inauguración de la misma sala, John Schenk fue llamado *un africano negro con piel blanca*, y el director del programa añadió: “An African is everybody – either black or white -, who does something good to black people!”. Según las alocuciones de esta inauguración, John Schenk representaba la idea del *Ubuntu*. John Schenk respondió en xhosa, lengua que habla desde su niñez. Véanse las notas del trabajo de campo, 8.12.2007. Referente al sentido de *Ubuntu*, véase: WILSON, Richard A. (2002), *The Politics of Culture in Post-apartheid South Africa*, p. 216-217. Generalmente *Ubuntu* se comprende en el sentido de contribución al bien común o como el bien común mismo. También se me explicó el sentido de *Ubuntu* como de “Al principio la gente!” o “la comunidad”, o “lo que es bueno para la comunidad”.

En los ejemplos musicales mencionados más arriba podemos observar una cierta *performance of memory*<sup>44</sup> o un tipo de *performance* y confirmación de la continuidad. La historia vivida o sobrevivida se transfiere al presente y seguidamente se proyecta al futuro. Parece que por eso las campañas contra el SIDA en África usan preferiblemente la música, la danza y el teatro tradicional. Por un lado representan lo que ya existía y sobrevivía, es decir la *tradición*; por otro lado son muy comprensibles porque se hallan culturalmente integradas. Las estructuras de la tradición oral vividas sirven como base para la transmisión de informaciones y, revitalizando memorias colectivas, establecen una coherencia social capaz de influir en el futuro y de crear un fundamento para la continuidad cultural y biológica. Los *outsiders*, es decir los que viven fuera de las normas y las actividades de sus comunidades (por alcoholismo, abuso de drogas, etc.), no participaron en las *performances* mencionadas anteriormente – según mis observaciones, ellos mismos se excluyeron – y en consecuencia no forman parte del proceso para desarrollar el futuro.

En vista de los problemas sociales y temas culturales mencionados más arriba, el Departamento de Música y sus investigadores tienen previsto en el futuro centrarse todavía más en las estrategias locales y aplicar sus resultados en la práctica, tal como el ejemplo de Tandile ha mostrado.

### CONCLUSIÓN:

La etnomusicología aplicada en el caso de Dave Dargie, es decir la aplicación de estructuras de la tradición oral, es una manera de reconocer y de practicar la música como parte esencial de una etnicidad temporalmente excluida. Haciéndolo, Dave Dargie incluyó la misma cultura indígena en un ambiente universitario, en una nueva sociedad dentro de la visión de una *Rainbow Nation* después del *apartheid*. En un cierto sentido, la tradición oral sobre la que se basa la cultura xhosa también formó (y forma) parte de un imperativo político. Y así también se explica un poco el apoyo por parte del Estado, que quiere conservar y

---

<sup>44</sup> Barz, refiriéndose a Connerton, que explica que la experiencia del presente depende de nuestro conocimiento del pasado, encontró que los *indemnity groups* de Uganda intentaron influir en el futuro por medio de *performances* de memorias colectivas. En las *performances* que investigó se utilizaba sobre todo música tradicional. Véase: BARZ, Gregory, ob. cit., p. 175-209, y CONNERTON, Paul (2006), *How Societies Remember*, Cambridge University Press.

promover la cultura tradicional como reconocimiento a las culturas discriminadas durante el *apartheid* y establecer un ambiente de igualdad. El *Indigenous Music and Oral History Project* es un producto de esta política; pero si bien sigue la línea, se orienta al mismo tiempo hacia nuevas problemáticas y cuestiones. Como he mostrado más arriba, en este momento se pueden observar estrategias locales, es decir se fundan grupos tradicionales que se ocupan de los problemas actuales tales como el SIDA, la criminalidad o el abuso de drogas, e intentan influir en el futuro de una forma positiva. Como he mostrado, los habitantes de determinados pueblos lo hacen por medio de la música tradicional. Formando grupos crean una cierta coherencia social, y transmitiendo informaciones sobre las raíces y normas culturales intentan influir en los jóvenes para que cambien su manera de vivir o para que desde el principio sean capaces de controlar su vida entre tradición y modernidad.



Mujeres de Mkonjana 2007 (foto: Claudia Bleibinger)

De acuerdo con las últimas investigaciones del IMOHP, se modificó la orientación en el Departamento de Música. Todavía se sigue la línea establecida por Dave Dargie practicando la etnomusicología aplicada y conservando y divulgando la música indígena; pero más allá de esto, se tratan también otros temas de relevancia social, como el SIDA o las estrategias locales mencionadas más arriba. Sin embargo, el Departamento de Música se encuentra ante un gran reto, ya que la universidad se está internacionalizando y con ello elevando el nivel académico, mientras que la mayoría de los estudiantes procede de regiones rurales con un trasfondo muy pobre y tradicional. Todavía queda abierta la cuestión de si el Departamento de Música seguirá siendo un nexo de unión entre la cultura oral y la cultura escrita, o si tendrá lugar una transición total de la primera hacia la segunda. Lo único que se puede decir es que en este momento estamos escribiendo el pasado que -según la visión de la *Rainbow Nation*- debería creer en un futuro multicultural.



Canto con *umrhubhe* en Mkonjana, 2007 (foto: Claudia Bleibinger)